



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
JORNALISMO

CINEMA DOCUMENTÁRIO: UMA VERDADE (IN)CONVENIENTE

ALLAN JONES ARAÚJO BARBOSA

Rio de Janeiro
2009



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
JORNALISMO

CINEMA DOCUMENTÁRIO: UMA VERDADE (IN)CONVENIENTE

Monografia submetida à Banca de Graduação
como requisito para obtenção do diploma de
Comunicação Social – Jornalismo.

ALLAN JONES ARAÚJO BARBOSA

Orientador: Profº. Drº. Fernando Fragozo

Rio de Janeiro
2009

BARBOSA, Allan Jones Araújo. **Cinema Documentário: uma verdade (in)conveniente**. Orientador: Fernando Fragozo. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO. Monografia em Jornalismo.

RESUMO

O presente trabalho monográfico pretende entender como o cinema documentário acabou constantemente associado a um gênero mais apto a captar e “revelar” a verdade, muito embora exista hoje documentários onde a única “verdade” a ser exibida seja a da problematização da representação em si. A análise do desenvolvimento e transformações por que passou o documentário indica que o domínio de técnicas e experimentações com a linguagem audiovisual acabaram influenciando a maneira do grande público se relacionar com esse gênero, vendo nele uma representação do real mais legítima. Porém, o estudo do processo por qual passou o documentário (técnicas, avanços tecnológicos, experimentações, domínio da linguagem) acaba, também, por ampliar o entendimento sobre esse gênero cinematográfico e no que, afinal, ele se transformou, já que, numa sociedade que confere grande valor à imagem, um cinema que pode se constituir a partir do próprio questionamento da representação é, no mínimo, interessante, para não dizer inconveniente.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

TERMO DE APROVAÇÃO

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, avalia a Monografia **Cinema Documentário: uma verdade (in)conveniente**, elaborada por Allan Jones Araújo Barbosa.

Monografia examinada

Rio de Janeiro, no dia/...../.....

Comissão Examinadora:

Orientador: Profº. Drº Fernando Fragoso
Pós-Doutorado em Ciências Humanas pela Ecole Normale Supérieure de Paris
Departamento de Comunicação – UFRJ

Prof. Paulo Pires
Mestre em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ
Departamento de Comunicação – UFRJ

Prof. Drº Fernando Salis
Doutorado em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ
Departamento de Comunicação - UFRJ

SUMÁRIO

1. Introdução

2. O início do cinema e o surgimento do documentário

2.1 As experimentações no cinema – contribuições para a constituição de um novo gênero

3. O Real e suas Representações (ou representar não é reproduzir)

3.1 Dziga Vertov e a criação de uma nova visão da realidade

3.2 Flaherty, Grierson e o documentário clássico

4. Intervir ou não intervir: uma questão no processo de representação

4.1 Sobre documentário e ficção

4.2 A questão ética

5. Conclusão

6. Referências Bibliográficas

1 – Introdução

O cinema sempre foi considerado a arte da ilusão, mas o cinema documentário, por produzir imagens a partir da realidade, ganhou rapidamente uma posição especial/distinta no papel de representação. Este trabalho monográfico irá identificar como o desenvolvimento do cinema documentário e as estratégias adotadas por ele ao longo dos anos contribuíram para que esse cinema fosse identificado como o mais apto a enxergar e captar a verdade.

Embora a partir da década de 60 o documentário tenha sofrido modificações que fizeram com que ele fosse percebido de maneira diferente, ainda é muito comum a percepção que ele, por se “opor” à narrativa ficcional, trabalhe “apenas” com a exploração da “realidade”, desconsiderando que ele é um discurso (como todo filme é). Assim, será necessário também, no presente trabalho, apresentar o processo de desconstrução, ou pelo menos, de relativização da objetividade aparentemente inerente à produção cinematográfica documentária.

Desta maneira, será inevitável uma espécie de história do documentário. Muito embora a consciência da abrangência e aprofundamento que isso obriga e toma tempo, uma pequena história será essencial, e talvez suficiente, para que se entenda o desenvolvimento do documentário, suas heranças e rupturas, além da forma com que ele é percebido em cada momento histórico.

O segundo capítulo da monografia tratará do surgimento do cinema e o seu contexto histórico, além de discorrer sobre os primeiros filmes documentários. Neste capítulo será de grande importância o trabalho de Flávia Cesarino Costa, *O primeiro cinema – espetáculo, narração, domestificação*, afinal como ela mesma nos diz:

O surgimento do cinema no final do século 19 marcou o início de uma era de predominância da imagem. Os filmes desenvolveram uma linguagem audiovisual que se tornou dominante no planeta e que foi assimilada pela televisão e pelas mídias eletrônicas. O padrão de organização de imagens e sons criados pela linguagem cinematográfica tem, então,

influenciado nossas maneiras de conceber e representar o mundo, nossa subjetividade, nosso modo de vivenciar nossas experiências, de armazenar conhecimento, e de transmitir informações. (CESARINO, 2005:17)

No terceiro capítulo, a questão a ser tratada será a da representação em si e as implicações que surgem a partir dela. Neste capítulo se dará importância também a alguns cineastas que, com suas obras, trataram do tema da representação e deram grandes contribuições para o desenvolvimento de uma linguagem documentária cinematográfica. É o caso do cineasta Dziga Vertov, que com seu cinema, permitiu uma nova visão da montagem na produção dos filmes, criando novas visões da realidade; o seu filme *O homem com a câmera*, traz uma espécie de síntese de seu pensamento e tornou-se referência para muitos cineastas que vieram depois dele. Robert Flaherty é outro cineasta que contribuiu para o estabelecimento de uma linguagem para o documentário e com seu filme *Nanook of the North* trouxe boas discussões sobre aspectos da representação, por isso terá, também, suas idéias e técnicas analisadas neste capítulo.

Outro cineasta que não poderá deixar de ser mencionado no terceiro capítulo será John Grierson, pois ele é considerado o fundador do que é conhecido até hoje como *documentário clássico*. Veremos em que se baseiam esses documentários e quais as implicações no tema das representações, como é o caso da questão da intervenção ou não no processo de produção.

O quarto capítulo enfocará exatamente esta questão da intervenção ou não no cinema a partir do cineasta Jean Rouch e as bases do *Cinema Direto* e *O Cinema Verdade*. Sabe-se de antemão que Vertov, Flaherty, Grierson e Rouch são, cada um a seu modo e de formas diferentes, expoentes do filme documentário do século XX, o estudo de suas propostas e heranças para o documentário devem fornecer indícios significativos da maneira como o gênero é compreendido e apreendido nos dias de hoje.

Dentro do quarto capítulo se discutirá também uma questão que sempre ocorre quando se trata de estudar o filme documentário e problematizá-lo como estatuto da verdade, que se trata de relacioná-lo com a ficção. Desta forma, verificar em que se sustenta a ficção e compará-la ao documentário fornecerá dados que poderão possibilitar enxergar pontos de separação entre os dois gêneros, mas também de

interseção entre eles, o que pode conferir uma grande inovação, que é o de assumir a junção de realidade e ficção, enriquecendo cada vez mais nossa visão do mundo.

Enfim, o cinema documentário é um domínio do cinema, de característica heterogênea e de conflito, que se mantém agregado em função de uma tradição. Espera-se que o presente trabalho forneça conceitos importantes em relação ao cinema documentário, desenvolvidos ao longo de sua própria história, para que sirvam de instrumento de análise desse gênero, fazendo com que se amplie e aprofunde a discussão aqui iniciada.

2. O início do cinema e o surgimento do documentário

Ao iniciarmos esse trabalho sobre cinema documentário consideramos importante algumas considerações sobre o cinema em si e o seu período de surgimento. O cinema teve sua primeira exibição pública em 1895, quando os irmãos Lumière apresentaram filmes curtos a uma platéia no Gran Café, em Paris. A façanha ocorreu graças ao desenvolvimento do cinematógrafo, aparelho capaz não só de registrar como também de projetar as imagens ao público. É bem verdade que a preocupação em se registrar o movimento já existia anteriormente a essa apresentação, mas a maioria da literatura cinematográfica a tem como marco inicial dessa nova arte.

Além disso, os primeiros registros tinham finalidade científica, como estudar os movimentos que o olho humano não era capaz de captar, caso dos experimentos do fotógrafo inglês Eadweard J. Muybridge. Seus trabalhos, mais tarde, tornaram-se fundamentais para o desenvolvimento do cinema de animação, sendo, inclusive, utilizado como referência para as animações dos estúdios Disney e diversos animadores.

O teor científico dos primeiros experimentos pode ser sintetizado pela fotografia, pois ela era utilizada com esse objetivo no final do século XIX, sendo, aliás, utilizada como instrumento científico nos estudos das ciências naturais. Na França, por exemplo, era utilizada como suporte pedagógico na rede de ensino básico através da chamada “lanterna mágica” (espécie de caixa cilíndrica iluminada por uma vela responsável por projetar imagens registradas em placas de vidro; a criação, da metade do século XVII, é do alemão Athanasius Kirchner e baseia-se no processo inverso da câmara escura¹).

O espírito científico do final do século XIX não foi à toa. Esse período foi marcado por uma corrente de pensamento conhecida como Positivismo. A Escola Positivista foi uma corrente de pensamento surgida na segunda metade do século XIX que acreditava na existência de leis universais de causalidade mecânica para o mundo dos homens, comparáveis às que acreditavam existir nos outros “reinos naturais” e que poderiam ser apreensíveis por meio de métodos científicos.

Neste período, a forma abstrata de conhecimento cede lugar à compreensão das leis e relações entre os fenômenos através da observação metódica. Na verdade,

¹ Caixa fechada, com um pequeno orifício coberto por uma lente. Através dele penetram e se cruzam os raios refletidos pelos objetos exteriores. A imagem, invertida, inscreve-se na face do fundo, no interior da caixa. O princípio de funcionamento é de Leonardo Da Vinci, posteriormente desenvolvido pelo físico napolitano Giambattista Della Porta já no século XVI.

pode-se dizer que o positivismo é a afirmação do ideal iluminista adaptado à era industrial, afinal a segunda metade do século XIX também marca a expansão da Revolução Industrial, onde a máquina sobrepõe-se ao homem, novas relações entre capital e trabalho se impõe e surge o fenômeno da cultura de massa entre muitos outros eventos.

Dessa maneira, não é difícil perceber a afirmação da máquina na sociedade de modo geral e na esfera da arte de modo específico. O cinema surge numa sociedade marcadamente racionalista. Não é mera coincidência, então, que nos primeiros filmes realizados apareçam imagens de fábricas, estações de trem, a cidade e seus postes para a passagem dos fios do telégrafo. Afinal, a Revolução Industrial alterou significativamente a vida das pessoas nas cidades.

A câmera, que capta a realidade de forma mecânica e objetiva, torna-se o instrumento perfeito para uma sociedade declinada à máquina, aos processos produtivos e à objetividade. A burguesia, grande beneficiária da Revolução Industrial, logo percebeu isso e se apropriou dessa ilusão da realidade, fazendo com que o cinema ganhasse uma estética burguesa, ou como para alguns, transformando-se em “uma forma de dominação cultural através da imposição do seu próprio padrão estético e ideológico”. A verdade é que o cinema permitiu suprir uma ânsia pela representação que nasceu na pré-história com os desenhos rupestres e que no final do século XIX ganhou um instrumento capaz não só de registrar como também projetar a realidade – em movimento – na tela.

Enfim, um perfeito objeto cultural destinado à comunicação de massa no século seguinte. Cabe ressaltar, porém, que segundo o historiador francês Marc Ferro o cinema em seu início ganhou certo desprezo das pessoas, o filme era considerado “como uma espécie de atração de feira”, sem perspectiva de se tornar uma atividade promissora. No final do século XIX os filmes produzidos tinham um caráter de espetáculo popular (*gags* burlescas, números de magia, encenações de canções populares), não eram vistos como diversão sofisticada, nem encarados como formas narrativas construídas segundo o modelo das artes nobres da época (COSTA, 2005:29). Ainda sobre essa característica o professor Chaia nos diz :

Talvez pela característica da reprodução técnica e pela platéia convocada nas ruas, tenha nascido a impressão do cinema como fenômeno que não pudesse ser incluído na categoria *arte*, mesmo

porque as projeções em residências da burguesia foram acontecimentos assustadores, dada a facilidade de incêndio do celulóide, composto por nitrato de potássio, facilmente inflamável. (CHAIA, 2009: 08)

As salas de exibição públicas, em detrimento dos pequenos palacetes da burguesia, tornaram-se os principais locais para a exibição dos filmes. Mais público significava, então, maior demanda para a expansão dos locais de exibição, além do crescimento da quantidade de filmes produzidos. O cinema insere-se paulatinamente no crescente processo de produção e consumo em massa.

Nas primeiras décadas do século XX as exibições de cinema passaram a ter locais fixos. Não demorou muito e o cinema artesanal cedeu lugar à forma industrial de produção, sobretudo nos Estados Unidos, onde as salas de exibição se multiplicaram rapidamente. Os estúdios produtores de Hollywood, aliás, foram os responsáveis pela padronização no formato e duração dos filmes, afinal a existência de formatos e durações diferentes de filmes não favorecia a lógica de produção industrial (CERQUEIRA, 2003:23).

Os primeiros filmes apresentados pelos irmãos Lumière, por exemplo, tinham entre 40 e 50 segundos e mostravam cenas cotidianas, “*A saída dos operários da fábrica Lumière*” e “*A chegada do trem à Estação Ciotat*” são títulos auto-explicativos e conhecidos até hoje. Estes filmes estão inseridos no que pode-se chamar de “primeiro cinema”, para usar uma expressão de Flávia Cesarino Costa, que divide as duas primeiras décadas do cinema em um primeiro período não narrativo (1894/1908) e um segundo de crescente narratividade (1908/1915).

Nesse primeiro cinema os filmes, de forma geral, são marcados por uma forte descontinuidade e o uso de apenas um plano, certamente por conta da incipiência tanto técnica quanto de linguagem, o que não significa que as transformações que o cinema sofreu tenham demorado, muito pelo contrário, nas duas décadas destacadas acima pode-se perceber transformações significativas, como é o caso do uso da narratividade, mudanças nas formas de produção e exibição dos filmes, bem como diversidade nos temas filmados e composição do público.

No caso dos filmes curtos, eles não possuíam uma conexão temática ou de tempo, o que favorecia a presença deles nos espetáculos de variedades, muito presentes em feiras, parques de diversões, circos ou teatros de ilusionismos, eventos comuns no

final do século XIX como fontes de entretenimento. Mas o principal local de exibição de filmes (e principal comprador dos filmes juntamente com o teatro de variedades) era a rede de *vaudevilles*, um gênero de entretenimento muito presente nos EUA no fim do século XIX e surgido a partir do próprio teatro de variedades. Inicialmente com forte conotação erótica, logo o *vaudeville* se tornou uma das formas mais frequente de diversão popular (COSTA, 2005).

O show de *vaudeville* apresentava uma série de números, encenados em seqüência e sem qualquer relação direta (seja narrativa ou temática) entre eles. Robert C. Allen descreve esse tipo de entretenimento popular:

Uma sessão típica de vaudeville em 1895 podia incluir em ato de acrobacia de animais, uma comédia pastelão, uma declamação de poesia inspirada, um tenor irlandês, placas de lanterna mágica sobre a África selvagem, um time de acrobatas europeus e um pequeno número dramático de vinte minutos encenado por um casal de estrelas da Broadway. (ALLEN *apud* COSTA, 2005: 43)

Os primeiros filmes, então, se encaixavam perfeitamente nas diferentes programações dos *vaudevilles*, já que eles próprios eram cada um, também, uma atração autônoma, sem conexão entre eles para uma eventual cadeia narrativa. Contribuía para isso o fato dos filmes serem curtos e compostos em sua maioria por apenas um plano. Podia acontecer de um filme possuir mais de um plano, mas nesse caso, como revela Costa, eles eram “comercializados em rolos separados e ficava a critério do exibidor a escolha e a ordem dos rolos que ele julgasse mais interessantes ou adequados para o seu público”. Um único filme podia, assim, possuir mais de um rolo, mas as produtoras exibiam cada um destes rolos como um quadro diferente, ou como dito, uma atração autônoma.

O cinema, até os primeiros anos da década de 1900, está fortemente ligado ao espetáculo de variedades. Dentre os filmes que se destacavam nas sessões estão as chamadas “atualidades”, filmes responsáveis por apresentar cenas da vida cotidiana, paisagens naturais e o movimento das pessoas nas ruas das cidades. Os filmes dos irmãos Lumière exemplificam bem essas *situações reais*. Este tipo de filme acabou se tornando muito popular, até 1903 a maioria dos filmes feitos era sobre atualidades (IBDEM, 2005:47). Cabe esclarecer que, embora se baseassem em situações reais,

alguns tipos de atualidades também misturavam encenações, como era o caso das chamadas “atualidades reconstituídas”, filmes onde fatos como guerras, assassinatos ou desastres eram mostrados de forma muitas vezes sensacionalistas, não havendo uma distinção muito grande entre aquilo captado pela câmera no momento em que ocorria espontaneamente e aquilo encenado. Para Costa (2005), isso talvez demonstre que a audiência não se preocupava muito com a diferenciação entre o que era realidade e o que era encenação, talvez por acreditarem que ambas as cenas fossem mesmo “truques”. A preocupação e/ou intenção realista só apareceria depois, com o aparecimento de uma certa forma de narrativização.

Além das “atualidades”, outro tipo de filme que apresentava aspectos da realidade eram os filmes de viagens, muito populares em 1902 e 1903. Estes filmes começaram a aparecer nos *travelogues*, que eram palestras sobre viagens que utilizavam imagens projetadas. Nessas palestras era muito comum a utilização da lanterna mágica para ilustrar as apresentações sobre lugares exóticos e distantes, não demorando muito para que os filmes fossem logo incorporados a estas apresentações. Para se ter noção do destaque que esses filmes tinham no início dos anos 1900 basta vermos que metade dos filmes do catálogo de atrações da Cia. Vitagraph, em 1903, eram sobre viagens (COSTA, 2005:58).

Nos *travelogues* existia um personagem fundamental fora da tela: o comentador ou conferencista, que era o responsável por explicar as imagens que eram mostradas. O que é interessante observar aqui é que a realidade presente na tela no início do cinema apresentava, desde já, uma interferência, seja através da inserção de encenações, seja através do papel dos comentadores, ou seja, ela não era apresentada de forma “pura”, tentando-se escamotear os recursos utilizados.

Além disso, essa realidade mostrada a partir dos *travelogues* (e suas imagens projetadas) insere-se perfeitamente num período de forte modernização da sociedade. Nesse sentido, “o conteúdo fortemente documental dos filmes alinha-se a um padrão de realismo que já existia na cultura civilizada ocidental, dominada por uma ‘iconografia do tripé’, feita de retratos e paisagens frontais” (IBDEM, 2005:208). Essa *iconografia do tripé* nos parece fornecer mais subsídios para se entender os primeiros filmes (marcadamente de atrações, com ênfase na exibição), na medida em que a fotografia capta o instante/instantâneo e os primeiros filmes valorizam uma sucessão de momentos sem preocupação com uma progressão narrativa ou temporal. Se a fotografia sugere a progressão temporal a partir de um instante congelado, nos primeiros filmes a

progressão temporal é substituída pela *sucessão* temporal, isto é, não se tem a dimensão temporal de um momento mostrado na tela, assim, não se vai de um *agora* para um *depois*, mas sim de um *agora* para outro *agora* (GUNNIG *apud* COSTA,2005: 47). O agora é eternizado por ser estendido, sempre retornando ao início de um novo agora. O real aparece dramatizado de forma espetacular, afinal, se a fotografia sugere o movimento, o cinema o eterniza num eterno movimento de retorno ao início.

Dessa forma, a fotografia esteve a um passo de ser o instrumento capaz de revelar a realidade da forma mais forte possível, principalmente por ter alcançado um estágio onde o movimento podia ser reproduzido em apenas um instante, mas o cinema não apenas a captou como a teve em suas mãos.

A capacidade do cinema em ser entendido como uma documentação rigorosa do que se propõe a captar remonta à base dos modos científicos de representação, os quais utilizaram a fotografia como instrumento. Afinal, a imagem científica exige objetividade, ou seja, a redução de qualquer sintoma de subjetividade que possa exibir a perspectiva de quem a produziu. A fotografia, então, tornou-se seu instrumento por excelência, já que apresenta como forte característica o valor indexador da imagem, isto é, a relação física com aquilo a que se refere. O cinema de atrações foi a expressão natural, então, desse modo de representar, “apresentando aos espectadores esquetes sensacionais do exótico e representações demoradas do corriqueiro” (NICHOLS,2008:121), enfim ao mesmo tempo espetáculo e sensacionalismo, mas por ser uma tecnologia nova também instigou os primeiros cineastas a explorarem o novo meio.

2.1 As experimentações no cinema – contribuições para a constituição de um novo gênero

Segundo o teórico Bill Nichols (2008) a partir da década de 1920 algumas experimentações com o cinema foram fundamentais para o desenvolvimento do gênero documentário, juntamente com as características do primeiro cinema (exibição e documentação). Os aspectos mencionados são três: a experimentação poética, o relato narrativo de histórias e a oratória retórica.

A experimentação poética tem origem nas vanguardas modernistas do século XX e é a responsável por permitir um ponto de vista diferente daquele que predominava

no cinema de atrações. Com a dimensão poética criou-se a possibilidade de uma voz (algo a ser dito por alguém a alguém). Nas palavras de Nichols, as

imagens de um mundo reconhecível se desviaram rapidamente para direções diferentes da fidelidade do objeto e do realismo como estilo. A maneira de o cineasta ver as coisas assumiu prioridade sobre a demonstração da habilidade da câmera de registrar fiel e precisamente tudo o que via (NICHOLS,2008:124)

O potencial poético do cinema e a passagem da voz (intenção do cineasta) para o primeiro plano foi reforçada pela teoria impressionista francesa nos anos 20, enfatizando o conceito de fotogenia, que se refere ao poder que a imagem do cinema possui ao complementar aquilo que é representado ou por poder ser diferente daquilo que é representado, e a teoria soviética do cinema, que defendia o conceito de montagem. Em ambos os casos o que se buscava era substituir a reprodução mecânica da realidade em prol de algo novo, uma visão ou voz diferente. A consequência disso é que o cineasta passou a ter um papel fundamental na captação e apresentação das imagens que fez, pois a maneira como a realidade é apresentada passou a depender diretamente de seus desejos, ambições, impulsos e idiossincrasias. A experimentação poética acabou por se tornar, assim, uma das bases para o surgimento de uma voz do documentário.

Já o relato narrativo de histórias contribuiu para o surgimento do documentário na medida em que ele resolve conflitos e estabelece uma ordem (não à toa a narrativa pode ser considerada a responsável pelo refinamento das técnicas de montagem). Com uma maneira formal de contar uma história, que podia ser aplicada tanto ao mundo histórico quanto ao mundo imaginário, evidenciou-se a voz ou perspectiva dos cineastas sobre o mundo. O neo-realismo italiano, por exemplo, pode ser considerado o movimento que melhor soube utilizar o desenvolvimento do relato narrativo, contribuindo, dessa maneira, para o surgimento de um estilo significativo para o documentário.

Os cineastas italianos se afastaram das técnicas de montagem dos soviéticos e se interessaram mais por uma visão natural do cotidiano, para que as qualidades narrativas entrassem em sintonia com o realismo fotográfico do cinema (NICHOLS, 2008). Roberto Rossellini e Luchino Visconti são dois dos cineastas italianos que

exploraram bem a união das qualidades narrativas em conjunto com o realismo fotográfico do cinema ao contar histórias do cotidiano, utilizando luz natural, gravações de externas e o uso de não-atores, criando desse modo um estilo que se pretende portavoz de um mundo que pode *a priori* ser imaginado, mas que acaba estabelecendo uma relação com o mundo histórico, afinal, o neo-realismo se desenvolveu no pós-guerra e as histórias do cotidiano eram basicamente histórias de sobrevivência ou superação de problemas, enfrentados por pessoas comuns no momento presente e não num passado histórico ou futuro imaginado.

Esse efeito e/ou sensação de realismo fotográfico, segundo Nichols, acabou por estabelecer três formas de “realismos” que se relacionam diretamente com o documentário: o realismo fotográfico, o realismo psicológico e o realismo emocional.

O primeiro, também chamado de realismo físico ou empírico, constrói um realismo de tempo e lugar por meio da fotografia e da redução dos usos subjetivos da montagem em detrimento de uma montagem em continuidade e de filmagem direta. O segundo realismo valoriza os estados íntimos dos personagens. Neste caso, a representação desses estados é realística na medida em que

sentimos que a vida interior de um personagem foi transmitida de modo eficiente, mesmo se, para isso, o diretor teve de recorrer à inventividade, prolongando um plano mais do que o usual, adotando um ângulo revelador, acrescentando uma música sugestiva ou sobrepondo uma imagem ou sequência à outra. (NICHOLS, 2008: 128)

No realismo psicológico há a valorização das emoções dos personagens. Já no terceiro realismo, o realismo emocional, a preocupação se concentra em valorizar ou criar um estado emocional no espectador, mesmo que os personagens tenham pouca profundidade psicológica. O que vale é criar experiências emocionais que se relacionem com outras que os espectadores tiveram, para que reconheçam uma dimensão realística nessa experiência.

O neo-realismo utilizou muito bem esses três tipos de realismo, o que contribuiu muito para uma aproximação entre ficção e não-ficção. Essa forma de estilo narrativo tem grande importância para o documentário, pois ele também se baseia bastante no realismo fotográfico de tempo e espaço, bem como explora as emoções de atores sociais que se revelam para a câmera. Além disso, o documentário também busca

um envolvimento emocional ou comprometimento dos espectadores com as questões retratadas na tela.

A oratória retórica é, por fim, e juntamente com a experimentação poética e o relato narrativo de histórias a característica que faltava para se entender a configuração do documentário como uma forma cinematográfica distinta. Como dito anteriormente, as experimentações poéticas possibilitaram a criação de uma voz (de um algo a ser dito). A oratória retórica é a consolidação dessa voz no cinema documentário (a posição do diretor sobre determinado tema). Durante a década de 1920 a idéia de que a voz do cineasta tivesse tomado forma nas maneiras pelas quais as visões de mundo eram remodeladas na filmagem e na montagem tornou-se bastante importante (NICHOLS, 2008:134). O cinema soviético é um bom exemplo de cinema visivelmente retórico. Nele, pode-se perceber que o discurso sobre o mundo histórico é feito de maneira a revelar uma perspectiva singular do mundo a partir da visão do cineasta, isso, é claro, antes que o realismo-soviético impusesse um estilo de arte e cinema estatal “oficial” que buscasse contribuir para estruturar um projeto nacional.

As teorias soviéticas da arte construtivista e da montagem fílmica demonstram bem esse desejo do cineasta de recriar o mundo. O artista russo Alexei Gan, no ensaio “*Constructivism in the Cinema*” (1928), nos dá as bases desse novo tipo de cinema:

Não basta juntar, por meio da montagem, momentos individuais de fenômenos episódicos da vida, unidos sob um título mais ou menos satisfatório (...). Os acidentes, ocorrências e acontecimentos mais inesperados estão sempre ligados organicamente com a raiz fundamental da realidade social. Ao apreender a aparência de suas manifestações exteriores, deveríamos ser capazes de expor sua essência numa série de outras cenas. Só assim se pode construir um filme vivo de realidade concreta, viva – que gradualmente se afaste do jornal cinematográfico, de cujo material esse novo cinema está se desenvolvendo. (GAN *apud* NICHOLS, 2008:131)

O desejo do artista Alexei Gan é de um novo cinema poético, assim como o cinema de Dziga Vertov, que defendia uma atitude de reconstrução poética do que a câmera captava. Vertov evitava todas as formas de roteiro, encenação, atuação ou reconstituição. Ele desejava pegar a vida em flagrante e ao natural e, em seguida, montá-la com base numa visão da sociedade em processo de surgimento.

A montagem na escola soviética enfatizava o rearranjo dos acontecimentos em fragmentos. Ao sobrepor planos que não se harmonizam “naturalmente”, o cineasta construía novas impressões e percepções (NICHOLS, 2008: 133). Para Sergei Eisenstein a distorção da realidade era o que propiciaria criar uma visão radicalmente nova dela, pois quando provocamos uma desproporção monstruosa das partes de um acontecimento que flui normalmente, desmembrando-o de repente em “primeiros planos dos apertos de mão”, “plano médio da briga” e um “primeiríssimo plano dos olhos salientes”, fazendo uma desintegração montada do acontecimento em vários planos o que surge é essa visão diferente da realidade.

As combinar essas incongruências monstruosas, acabamos por juntar o acontecimento desintegrado em um todo, mas de acordo com *nosso* olhar. De acordo com o tratamento dado a nossa relação com o acontecimento. (EISENSTEIN *apud* NICHOLS, 2008: 133)

Eisenstein se opunha ao realismo absoluto, o importante era a visão singular que o cineasta e o cinema podiam oferecer. Segundo Nichols (2008), a voz clássica da oratória procurou falar do mundo histórico de maneiras que revelassem uma perspectiva singular do mundo. Procurou tanto nos convencer dos méritos de uma perspectiva bem como nos predispor à ação ou adoção de sensibilidades e valores de um tipo ou de outro em relação ao mundo em que vivemos. É por isso que a retórica, em todas as suas formas e em todos os seus objetivos, forneceu o elemento final e distintivo do documentário.

3. O Real e suas Representações

O cinema documentário por ser entendido como um documento objetivo de registro acaba por impor uma discussão acerca de questões como a realidade e a verdade, afinal é comum enxergar o filme documentário como uma expressão legítima do real e da verdade mais do que os filmes de ficção. O documentário não é visto como uma construção ou um discurso subjetivo.

A relação estabelecida entre realidade e verdade remonta às teorias de Platão e Aristóteles sobre a natureza do real (o idealismo e o realismo, onde a verdadeira realidade estaria no mundo das idéias, das formas inteligíveis, acessíveis apenas à razão ou a partir de um conceito, idéia ou essência comum a todas as coisas (o universal), que existe objetivamente, através de uma realidade em si, transcendente em relação ao particular, ou mesmo como um imanente encontrado em todas as coisas individuais. O universo do sensível, que é o universo da estética, da imagem, da percepção, acabou, assim, por perder força para constituir o mundo, isto porque a modernidade instituiu a Razão como a única possibilidade de se chegar à totalização, à unidade.

No centro disso tudo está a questão da imagem, ou seja, a representação sensível do objeto e sua relação com a idéia, o sentido do objeto, sua interpretação. O filme documentário, ao lidar com imagens, traz para ele próprio grande credibilidade, pois as imagens captadas pressupõem que existiram de fato em algum momento, se aproximando, assim, ou parecendo se aproximar, da realidade. Além disso, elas sugerem uma relação direta entre o espectador e o fato registrado, sem qualquer mediação. Afinal de contas, a câmera, que é uma máquina, não possui opiniões ou subjetividades que interferem ou “contaminam” o registro do real.

Em “*A Obra de Arte na era de sua Reprodutibilidade Técnica*”, Walter Benjamin mostra como o cinema se aproximou do real. Discorrendo sobre as reproduções técnicas, Benjamin afirma que no início do século XX ela atingiu um nível tal que passou a desejar ser vista como um procedimento artístico. O interessante é que por mais que a reprodução seja perfeita falta uma coisa: o aqui e agora da obra reproduzida. Segundo ele, é nessa existência única, e apenas aí, que se cumpre a história à qual, no decurso da sua existência, a obra esteve submetida. E é isso que ocorre também com a realidade re-apresentada ao espectador. A realidade enquanto aquilo que existe de fato, somente pode ser apreendida completamente no momento em que ocorre

e a não ser que “a pupila do espectador coincidisse com a lente da câmera” (BENJAMIM, p.13) poderia ignorar o próprio equipamento de registro ou a equipe de apoio, a iluminação e etc. Porém, para “o homem contemporâneo, a representação cinematográfica da realidade é a de maior significado porque o aspecto da realidade isento de equipamento (...) é garantido exatamente através de uma intervenção mais intensiva com aquele equipamento” (BENJAMIM, p.14) conferida exatamente através da montagem.

Porém, representar está sujeito ao campo das escolhas, a critérios subjetivos e contextos, por isso a representação não é mera reprodução do real. Afinal de contas, o real não pode ser apreendido por completo, pois cada fato, ato ou situação envolve um trincado e complexo esquema que envolve diversos elementos, sejam eles objetivos, históricos ou psicológicos, cujo acesso a todos eles é algo impossível. Cada forma de representação acaba por tornar o real sujeito a interpretações e direcionamentos pessoais.

Quando alguém decide representar algo, aquilo que será representado acaba submetido a um “olhar” específico, que decide a melhor maneira de colocá-lo em cena num filme, por exemplo. Dessa maneira, a pessoa acaba funcionando com um filtro, mesmo que o seu desejo seja a imparcialidade, afinal ela seleciona o que interessa segundo critérios subjetivos. Assim, representar o real não é reproduzi-lo, mas submetê-lo a uma autoridade, que decide apresentá-lo. Pode-se dizer, ainda, que a representação é uma forma de resgate do real, com o objetivo de torná-lo presente novamente, sendo a única maneira que se tem de conservá-lo. A representação pode ser vista também como uma forma de simulação.

Quando a representação é feita por um meio audiovisual, pode-se dizer que a realidade passa a ser montada, pois ela depende da captação de imagens, edição, além de existir a possibilidade de incrementá-la com o uso de artifícios como gráficos, por exemplo, o que faz com que essa representação pelo meio audiovisual vá além da simples escolha dos fatos a serem representados. Walter Benjamim, em *Pequena História da Fotografia* nos lembra que a natureza da câmera não é a mesma do nosso olhar, pois as imagens mostram o mundo a partir de um ponto de vista e de suas condições de produção. E o documentário como nos lembra Consuelo Lins (2004:14) preserva sempre esse subjetivo, parcial e precário, embora possa se aproximar e falar do real de diversas formas.

3.1 Dziga Vertov e a criação de uma nova visão da realidade

A escola soviética foi uma das primeiras a perceber a importância que a montagem possuía e Dziga Vertov foi um dos primeiros teóricos-soviéticos a desenvolver princípios fundamentais para ela. Vertov foi influenciado por um clima revolucionário que pairava sobre a Rússia no início do século XX. Com o regime czarista sofrendo forte oposição popular, em fevereiro de 1917 eclodiu a Revolução Russa. Com a queda do Czar Nicolau II, Lênin assumiu o governo provisório e teve que enfrentar a I Guerra Mundial, além de outros problemas políticos e econômicos internos. Tudo isto acabou por organizar a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas em 1922.

Em 1919, Lênin tinha decretado a nacionalização do cinema, através do *Comissariado do Povo para a Educação*, organismo criado com o intuito de ser o responsável pelas artes, bem como seu estímulo e conservação. Afinal, o incentivo à produção artística era essencial já que, com uma grande população analfabeta, a imagem (das artes em geral e do cinema especificamente) constituía uma ferramenta necessária para a instrução e união do povo em torno da Revolução.

Vertov trabalhou para o governo soviético no *Kino- Nedelia* (Cine-Semanal), o primeiro cine-jornal de atualidades produzido pelos soviéticos. Nele, Vertov era o redator e responsável pela montagem. A matéria do seu *cine-olho* era a *vida* em sua indeterminação e intensidade (RAMOS,2008:88), ou nas palavras do próprio cineasta o mundo de imprevisto. Influenciado pelo clima revolucionário, o cineasta russo acreditava que o cinema poderia ser o meio para a construção do “novo homem” e de uma nova sociedade socialista e industrial.

Todos os experimentos que Vertov realizava com imagens colhidas do real eram objetos de textos-manifestos em que ele declarava os princípios das relações entre olho, câmera, realidade e montagem. Atacando rigorosamente a representação narrativa, oriunda do drama teatral, ele criou o conceito da “máquina-olho” (assim como muitos artistas do início do século XX, ele também tinha uma espécie de veneração pelas tecnologias da máquina e por experimentações radicais com as formas tradicionais) e posteriormente, do “cine-olho: “aquilo que o olho não vê”. O cine-olho pretendia:

Não “filmar a vida de surpresa”, só pela “surpresa”, mas para mostrar as pessoas sem máscaras, sem maquiagem, para pegá-las através do olho da câmera num momento em que não estivessem atuando, para ler seus pensamentos, despidos pela câmera.

O cine-olho como a possibilidade de tornar visível o invisível, claro o obscuro, manifesto o oculto, evidente o dissimulado, não teatral o teatral, transformando falsidade em verdade.

O cine-olho como a união de ciência com jornal cinematográfico, para acirrar a batalha pela decodificação comunista do mundo, como uma tentativa de mostrar a verdade na tela – cinema verdade. (“The birth of kino-eye” [1923], in Nichols, p.183)

Desta maneira, vê-se que o cinema de ficção não despertava interesse em Vertov, somente a realidade lhe instigava, pois a “interpretação cênica” era “considerada uma irremediável falsificação do mundo” (DA-RIN,1995:83). Para a concepção dessa linguagem de captação do real, que, aliás, estava ligada ao cinema de atualidades, foi necessário desenvolvê-la através de uma metodologia própria de filmagem e de montagem. Assim, na filmagem era necessário registrar a realidade da maneira exata que ela se mostrava para a câmera, sem qualquer interferência, já que qualquer interferência poderia atrapalhar a apreensão da imagem espontânea e fazer com que a captação do real fosse alterada. A câmera e seus aparatos, aliás, bem como as pessoas envolvidas no processo de filmagem deveriam ser discretos e silenciosos para não abalarem a espontaneidade e fazerem com que o real deixasse de ser real.

Além disso, deveria haver uma preocupação com a agilidade e treinamento da equipe em relação ao método utilizado por essa linguagem, pois os fatos não se repetem e se a equipe deixasse passar algum não haveria a possibilidade de captá-lo novamente. Afinal, nas filmagens de ficção os atores podem ensaiar um texto já pronto e repetir a cena, caso seja necessário, até que ela esteja satisfatória, no processo de captação da vida em seu “improviso” uma imagem que não houvesse sido registrada estava perdida definitivamente.

Dentro dessa perspectiva, Vertov se aproxima muito de um caráter cientificista presente nos primeiros cineastas, como é o caso dos irmãos Lumière, que no primeiro cinema usava a câmera com total discrição para não interferir nos acontecimentos que estavam sendo filmados, utilizando a câmera para mostrar o que o olho humano não era capaz de perceber. Vertov, porém, tinha como objetivo ir além disso, ele queria não só

mostrar o que o olho humano não era capaz de perceber como utilizar a câmera libertando-a do sentido da visão:

Até hoje vínhamos reprimindo o filme-câmera fazendo-o reproduzir o trabalho de nossos próprios olhos. E quanto melhor a reprodução, tanto mais era o plano considerado. Daqui em diante, estamos liberando a câmera e fazendo-a trabalhar na direção inversa, o mais distante possível da reprodução. (VERTOV *apud* STAM, 1981:130).

O cinema proposto por Vertov não era o de mero registro realista, mas um que propiciasse uma nova visão da realidade. Nova visão, aliás, que somente o cinema poderia proporcionar. Assim, o cinema era um instrumento de investigação do cotidiano que ao reter em suas películas os momentos da vida fugaz, consegue captar coisas que normalmente passam despercebidos quando utilizados outros instrumentos de pesquisa.

A valorização dos fatos (através de um registro espontâneo) na obra cinematográfica, em detrimento da encenação, pode dar a impressão de um cinema “objetivista”, o que não é verdade. Vertov enxergava o cinema como uma montagem ininterrupta, um processo permanente de interpretação e organização dos fatos. Dentro dessa perspectiva, a verdade não poderia ser captada pela câmera, mas ser um produto dialético resultante da relação dos fatos com a montagem. Assim, essa relação poderia criar uma estrutura cinematográfica nova, capaz de nos apresentar não só as relações visíveis entre os fatos como também as invisíveis, como, por exemplo, as relações de classe.

O cine-olho, *kinoglatz* em russo, ou *kinoks* – contração de *kino* (cinema) e *oko* (olho) – era o conjunto dos métodos de captação e realização de uma montagem mais elaborada, ou seja, um cinema da vida de improviso, da vida cotidiana, sem encenação, atores ou cenários. Com a possibilidade de se analisar o que foi captado e depois organizá-lo, o cine-olho era percebido como uma forma de se apreender “os processos da vida em qualquer ordem temporal, inacessível ao olho humano e em qualquer velocidade temporal inacessível ao olho humano” (VERTOV, 1973:99) o que lhe conferia o estatuto de instrumento de investigação da sociedade capaz de desvendar a realidade. Como nos diz o próprio VERTOV:

O cine-olho se compreende como o olho que não vê; como o microscópio e telescópio do tempo, como a possibilidade de ver sem fronteiras nem distâncias (...) O cine-olho, não pelo cine-olho, mas pela verdade, graças aos meios e possibilidades do cine-olho, é fazer o cine-verdade.(VERTOV, 1973:52)

Como já foi dito, Vertov realizou seus experimentos num período revolucionário e de consolidação do regime soviético, e o seu desejo era, de certa forma, contribuir para a consolidação desse regime. Assim, ele acreditava que deveria divulgar a cultura soviética e o cotidiano do povo de todas as formas e em todos os lugares a partir do “deciframento comunista do mundo” (IBDEM,1973:53). Acreditando na função social do cinema, ele queria ajudar a massa a entender o funcionamento da sociedade.

Como nos conta Bernadet (1980), quando Vertov começou a trabalhar com cinema, durante a revolução, quase não havia investimentos do governo para a área do cinema, então ele passou a montar materiais filmados por outras pessoas e para outros filmes. Posteriormente – já contando com recursos oficiais – desenvolveu uma nova experiência mandando kinoks-observadores captarem imagens por toda a URSS para que depois todo o material fosse montado por ele. O filme *A sexta parte do mundo* (1926) é o exemplo mais complexo desse tipo de trabalho: com material proveniente das mais diversas regiões da URSS e filmado nas mais diversas situações, ele constrói, pela montagem, uma imagem do povo revolucionário (IBDEM, 2001: 53).

Esse desejo de estar em todos os lugares afim de captar todos os fatos e acontecimentos contribuiu, ainda, para o próprio desenvolvimento e melhoria do cinema. No início do cinema a câmera não era leve e pequena, e os kinoks-observadores precisavam ser ágeis para se deslocarem por diversos locais, por isso tentou-se simplificar e melhorar qualitativamente o equipamento. Além, disso, a imobilidade e baixa qualidade dos equipamentos sempre foram um desestímulo à realização de documentários sonoros. Mas Vertov, por entender como importante o registro do som natural, em oposição ao som colocado artificialmente, acabou, juntamente com os kinoks, fabricando uma unidade móvel de captação de som. Vertov se refere a isso dizendo:

Colocamos definitivamente fim à imobilidade do aparelho de gravação de som e pela

primeira vez, no mundo, fixamos de forma documental os principais ruídos de uma região industrial (ruídos das minas, fábricas, trens etc.) (VERTOV, 1973:116)

O som poderia ou não ser sincronizado com a imagem, concordar com ela ou não, pois ele não estava submetido à força da imagem; ele servia mais de complemento a ela. O som devia, sim, contribuir para a construção da realidade através da “cine-língua”. Vertov desejava captar a parte audível da “vida de improviso”.

Ele defendia, inclusive, a criação de um “laboratório de criação”, onde todos os cineastas se reuniram com o objetivo de produzirem filmes e pesquisassem soluções para problemas técnicos. Esse laboratório deveria, ainda, ter unidades móveis de filmagem e um amplo acervo de imagens capaz de auxiliar um grande trabalho de montagem (um dos pontos chave do cine-olho).

A montagem cinematográfica era vista como uma forma de organização do mundo visível e que estava presente em todos os momentos da produção de um filme. Vertov dizia: eu monto quando escolho meu tema; eu monto quando estabeleço a ordem das imagens sobre o tema (VERTOV, 1973:101). Tinha certeza que desde o início da produção cinematográfica, na escolha do tema, se realizava uma primeira montagem. Ele chamava a isso de montagem durante a observação (a montagem realizada pelo olho humano, afinal os kinoks-observadores enviados por ele por toda a URSS deveriam selecionar os fatos relevantes a serem filmados, “orientando o olho nu para qualquer lugar a qualquer momento” (NICHOLS, 2008:131)). Mas não acabava nisso, depois se desenrola a montagem depois da observação, quando se organiza o que se viu em função dos temas e se estabelece um plano de filmagens (nas palavras de Nichols é o momento em que se organiza mentalmente o que foi visto, de acordo com traços característicos - semelhantes às funções de invenção e memória na retórica clássica).

Em seguida é o momento da montagem durante a filmagem (orientando o olho da câmera para o local inicialmente observado, fazendo com que os fatos sejam selecionados e o espaço e tempo recortados). Num quarto momento, ocorre a montagem após a filmagem, ordenando-se pela primeira vez o material filmado – organizando preliminarmente as tomadas, de acordo com traços característicos e busca dos fragmentos de montagem que estejam faltando, como cenas rodadas em outros lugares e tempos, mas que sejam necessárias ao entendimento do tema. Posteriormente, uma avaliação através da visão (de forma que capte os planos de ligação essenciais) e por

fim, a montagem definitiva, quando todo o material é reorganizado numa melhor sequência (NICHOLS, 2008:131).

Pode-se dizer que “*O Homem com a Câmera*” (1929) é a síntese do pensamento de Vertov. Nele se encontra desde a negação da representação da vida de modo realista, ou como era feita pelos filmes de ficção no estilo romanesco, até o uso expressivo da montagem como forma de se extrair significado. É considerado por alguns teóricos como sendo um dos primeiros filmes documentário a manifestar a reflexividade no gênero, ou seja, quando alguns cineastas passaram a discutir a própria obra. Como declara Da-Rin (1997), em “*O Homem com a Câmera*” não é o objetivo que é destacado, mas o próprio meio, pois o objetivo dele era apresentar os meios em lugar de dissimulá-los, como era costume nos demais filmes.

Assim, através de uma meta-linguagem, Vertov mostra não só as cenas, mas o próprio processo de montagem (em alguns momentos do filme vemos o câmara filmando a rua, uma sala onde se encontra a montadora realizando seu trabalho e uma platéia assistindo ao filme, numa expressiva tentativa de fazer os espectadores refletirem sobre a “realidade” exibida). Além disso, neste filme há imagens sobrepostas, invertidas e divididas, trabalhadas com divesas velocidades de câmara, sendo apresentadas como signos de uma livre escritura cinematográfica. Seu objetivo é apresentar todas as possibilidades que o cinema é capaz de fornecer e desta forma ele acaba por se distanciar do modo factual de registro, fazendo com que o mundo não seja apenas *refletido*, mas re-apresentado, re-construído de forma significativa. Dessa maneira, ele acaba por criar uma consciência nos espectadores dos problemas da representação e do acesso à realidade. A verdade e o realismo passam a trazer uma suspeita indexada.

Discorrendo sobre o modelo reflexivo no cinema documentário, Bill Nichols diz:

O documentário reflexivo estimula no espectador uma forma mais elevada de consciência a respeito de sua relação com o documentário e aquilo que ele representa. Vertov faz isso em *O Homem da Câmera* para demonstrar como construímos nosso conhecimento do mundo (...)
Alcançar uma forma mais elevada de consciência envolve uma mudança nos graus de percepção. O documentário reflexivo tenta reajustar as suposições e expectativas de seu

público e não acrescentar conhecimento novo a categorias existentes. (NICHOLS, 2008:166)

Nos filmes que se encaixam no modelo reflexivo o ponto principal não é o mundo representado, mas sim o próprio processo de representação. É por isso que Nichols considera que o modo reflexivo fornece uma renovação formal do gênero documentário.

Por todas as suas propostas, pioneirismo e criatividade Vertov chegou a ser incompreendido pela crítica, mas é inegável que ele tenha influenciado diversos filmes e cineastas que surgiram posteriormente. O *Nouveau Cinema-Verité* de Jean Rouch e Edgar Morin é um exemplo.

3.2 – Flaherty, Grierson e o documentário clássico

Como dito anteriormente, os primeiros filmes produzidos tinham uma espécie vocação “exibicionista”, que no primeiro cinema prevaleceu sobre a narração de histórias. Com o aumento da duração dos filmes as cenas aleatórias do cotidiano ficaram cada vez mais cansativas para a platéia. Com o desenvolvimento da montagem os filmes ficcionais passaram a dispor de um recurso que possibilitava que as cenas se desenrolassem num tempo contínuo ou num espaço único. O fluxo de tempo podia ser manipulado e o espaço franqueado. O interessante nisso é o rompimento com a autonomia dos planos primitivos do primeiro cinema, bem como a pesquisa por uma linearidade narrativa.

O domínio da narratividade acabou por estimular experimentações fílmicas que acabaram sendo sucessos comerciais. É neste momento que os locais de exibições se proliferam e passam a ser fixos, principalmente nos EUA. Hollywood passou a produzir em larga escala filmes de entretenimento que não tardaram a dominar os mercados mundiais. Essa padronização cinematográfica atingiu os *travelogues* que passaram a ter um formato composto e industrialmente seriado, passando a ser conhecidos como *newsreel* ou cinejornal. O grande representante desses filmes era Charles Pathé, que em 1910 passou a distribuir programas que exibiam de oito a dez filmes e que eram conhecidos como *Pathé-Journal*. Estes filmes eram muito parecidos com as “vistas” apresentadas pelos irmãos Lumière, mas acabaram por apresentar aspectos importantes para o cinema. Um aspecto se relaciona com o crescente interesse do público que acabou por aumentar a demanda por esses tipos de filmes e o outro – diretamente relacionado a este – é que essa demanda necessitava de um mercado capaz de atendê-lo, implicando numa massificação desses filmes através de verdadeiras “indústrias” de cinejornais.

Para Erik Barnouw (*apud* Costa, 2005) a institucionalização destas *atualidades* representa um marco na história do cinema – “o período Lumière se encerrava”. Entretanto, um marco importante do fim da era Lumière é a realização de *Nanook of the North*, de Robert Flaherty, em 1922.

Historiadores e teóricos de cinema concordam com a idéia de que *Nanook* é um importante marco na história da tradição do documentário, ou como nos diz Da-Rin

(1997), o protótipo de um novo gênero. O filme de Flaherty foi feito durante um longo período, sendo resultado de mais de dez anos de expedições e contatos feitos com os esquimós Inuik que habitavam a Baía de Hudson no norte do Canadá. Flaherty registrou o cotidiano de um caçador (Nanook) e sua família, a atividade de pesca, caça de focas, atividades domésticas e a relação familiar. Porém, após conseguir um material precioso sobre o modo de vida e os hábitos dos Inuks um incêndio destruiu todos os negativos, restando a Flaherty apenas um copião.

Os *travelogues*, até então, eram feitos a partir de uma visão que tentava descrever a impressão de quem estivera em um lugar ou em contato com um povo. Para concluir seu filme Flaherty optou por contar a vida de um esquimó e de sua família nos mesmos moldes das ficções, ou seja, não com a curiosidade de um viajante que entrava em contato com uma nova cultura pela primeira vez, mas a partir de seu conhecimento acumulado por anos de contatos com aqueles esquimós. Dessa forma, ele preferiu construir pequenas histórias baseadas na linguagem dos filmes de ficção em detrimento de meras descrições de fatos isolados sobre o cotidiano dos Inuks.

Nannok tornou-se um marco por ser um misto de um cinema como registro do real e as tradições do teatro filmado. Flaherty apresenta dramatizações sobre o que ele havia observado e que considerava importante, porém construindo narrativas que mesmo não tendo implicações causais entre si ainda passavam continuidade. Esta falta de intriga (relação causal entre os fatos) é um dos pontos em que Flaherty se afasta da narrativa ficcional. Ainda assim, o que parece interessar Flaherty é apresentar uma forma de construção que aparenta ser verdadeira e não uma impressão de realidade/verdade absoluta. É o que se conclui ao saber que Flaherty se permitiu apresentar uma prática comum no passado dos Inuiks, mas que já não fazia parte de seu cotidiano: a caça das morsas, encenada pelo elenco de não-atores. Flaherty, aliás, se justifica dizendo que “às vezes você precisa mentir. Frequentemente você tem que distorcer uma coisa para captar seu espírito verdadeiro”. O filme representa, ainda, uma conquista da montagem narrativa, a da manipulação do espaço-tempo, fundamental para a impressão de continuidade.

Nanook apresentou, assim, uma alternativa nova ao modelo de cinema que era produzido principalmente por Hollywood, usando técnicas da narrativa ficcional a partir de uma “observação participante”, como muitos etnógrafos faziam, sem um roteiro pré-concebido, e descartando a pura e simples descrição para impor uma dramaticidade aos fatos apresentados. Mas a principal novidade que o filme trazia era a abertura de um

novo campo de criação, situado entre as *atualidades* e os filmes ficcionais realizados pelos estúdios, sem se identificar propriamente com nenhum dos dois modelos. Em outras palavras, era o fruto do encontro das *atualidades* com o regime narrativo ficcional que vinha se desenvolvendo.

O sucesso de público e crítica de *Nanook of the North* acabou abrindo novos horizontes para as *atualidades* de mera observação e descrição da realidade. É nesse sentido que *Nanook* acabou criando o protótipo de um novo gênero. Mas para que o gênero documentário se estabelecesse de vez foi necessário que um inglês chamado John Grierson criasse uma retórica capaz de dar ressonância ao protótipo criado por Flaherty.

Grierson, juntamente com Paul Rotha, foram os responsáveis por formalizarem teoricamente o documentário e um método específico. Membros da escola inglesa de documentários, eles tentaram analisar o documentário a partir de uma perspectiva de propagação de valores democráticos em uma sociedade de massa, tentando dar ao cinema um “sentido maior”. Grierson não encarava o cinema documentário em oposição aos filmes ficcionais, mas como a redenção do cinema e a possibilidade de desenvolvimento de um instrumento de promoção da cidadania. De formação humanista ele se preocupava bastante com a incapacidade do cidadão comum de discutir e opinar sobre questões complexas da sociedade moderna. Como para Vertov, o cinema só tinha sentido se estivesse a serviço das massas trabalhadoras.

O Departamento de Cinema do *Empire Marketing Board* (E.M.B.) foi fundamental para que Grierson conseguisse recursos financeiros para levar adiante suas idéias. O E.M.B. era uma instituição governamental que tinha por objetivo a promoção comercial da Comunidade Britânica e produtos ingleses que logo passou a adotar o cinema como forma de divulgação. Depois de dois anos pesquisando, Grierson conseguiu dirigir seu primeiro e único filme, *Drifters* (1929), sobre a pesca de arenque. O sucesso do filme foi o responsável por Grierson conseguir mais recursos e apoio dentro do E.M.B..

É inegável que o trabalho desenvolvido por Grierson baseou-se bastante na obra de Flaherty. Apropriando-se de alguns métodos usados por Flaherty, e criticando outros, Grierson conseguiu delinear o que ficou conhecido como documentário clássico. O projeto da escola documentária, porém, não surgiu no ambiente do cinema, mas no meio acadêmico; suas idéias não eram estéticas, mas políticas, amparadas em um forte caráter ético. Grierson entendia que as “vistas” comuns no primeiro cinema e,

posteriormente, as *atualidades* e os cinejornais não eram eficientes para o objetivo de despertar o interesse geral do povo para questões relacionadas à “cidadania ativa e participante”. Assim, ele entendia que as dramatizações poderiam superar esse nível meramente descritivo e ao atingir o nível interpretativo fazer com que os espectadores se envolvessem com as questões.

Não se pode dizer que toda produção realizada pela escola documentária inglesa – liderada por Grierson – tenha seguido uma única fórmula, porém, o modelo estético criado por eles pode ser incluído no grupo de documentários de “modo expositivo”, conforme tipologia criada por Bill Nichols (2008). Este modo utiliza fragmentos do mundo histórico numa estrutura mais retórica ou argumentativa em detrimento de uma mais poética ou estética. Para Nichols estes documentários enfatizam a impressão de objetividade e argumento bem embasado.

O comentário com voz-over parecer literalmente “acima” da disputa; ele tem a capacidade de julgar ações no mundo histórico sem se envolver nelas. O tom oficial do narrador profissional, como o estilo peremptório dos âncoras e repórteres de noticiários, empenha-se na construção de uma sensação de credibilidade, usando características como distância, neutralidade, indiferença e onisciência. [...]

As imagens sustentam as afirmações básicas de um argumento geral em vez de construir uma idéia nítida das particularidades de um determinado canto do mundo. (Ibdem, pág. 144)

Isto não é à toa, pois o documentário expositivo é o modo perfeito para se transmitir informações ou mobilizar apoio dentro de uma estrutura preexistente ao filme. Por isso que a impressão de objetividade é mais importante do que o processo de produção do filme e adota-se um esquema particular-geral mostrando imagens que são conceituadas e generalizadas pelo comentário. Ou seja, seleciona-se o real de forma a adequá-lo ao campo conceitual.

Embora tenha ocorrido uma diversidade de manifestações no domínio do documentário, o documentário clássico ou do *modo expositivo* foi o que se transformou por muitos anos no que se entendia pelo termo documentário. Porém, pode-se perceber que com o próprio Grierson já se antevia uma mudança fundamental para o que se

entenderia por muito tempo como documentário. Grierson conseguiu, através do uso da dramatização, interpretação e intervenção social em prol do documentário inglês de propaganda, esboçar um método narrativo que logo se tornou os fundamentos da tradição do documentário, mas ao mesmo tempo e, ao contrário do primeiro cinema com sua autenticidade documental da imagem, permitiu o tratamento criativo da realidade.

Mesmo que em favor de uma transformação da natureza e da sociedade essa apropriação de Grierson de uma linguagem documentária se tornou fundamental para o desenvolvimento de um cinema que passou a problematizar os modos convencionais de representação do mundo. Esses filmes, na terminologia adotada por Bill Nichols, são denominados *documentários auto-reflexivos*, e são assim denominados por exibirem, além de seu produto, o produtor e o processo de produção, evidenciando, assim, o caráter de artefato da obra artística.

Estes documentários auto-reflexivos misturam trechos observacionais, letreiros, entrevistas e comentários em voz *off*, tornando explícito aquilo que tem sempre estado implícito: documentários sempre foram formas de representação, nunca janelas transparentes para a 'realidade'; o cineasta sempre foi um participante testemunha e um ativo fabricante de significados, um produtor de discurso cinematográfico e não um repórter neutro e onisciente da verdade das coisas. (NICHOLS, 2008:188)

Esse cinema teve como principal expoente Jean Rouch, que juntamente com Edgar Morin, na década de 1960, com o cinema verdade, despertou o interesse do público e de críticos para o movimento que efetivamente questionou os modelos tradicionais de representação e fez com que o documentário clássico perdesse sua hegemonia.

4. Intervir ou não intervir: surge uma questão no processo de representação

“Todo o real percebido passa pela forma imagem. Depois renasce em lembrança, isto é, imagem de imagem. Ora, o cinema, como qualquer representação (pintura, desenho), é uma imagem de imagem, mas, como a foto, é uma imagem da imagem perceptiva, e, melhor do que a foto, é uma imagem animada, isto é, viva. Como representação de uma representação viva, o cinema convida-nos a refletir sobre o imaginário da realidade e a realidade do imaginário.”
Edgar Morin “Le cinéma ou l’homme imaginaire”

No campo do documentário sempre houve certo receio na utilização do som integrado à imagem pelo fato dos equipamentos não ajudarem muito. A própria câmera de filmar era ruidosa e não havia um aparelho específico capaz de capturar som e imagem sincronicamente. Além disso, havia uma rejeição conceitual: alguns cineastas temiam o uso da fala, por exemplo, por acreditarem que a linguagem visual, tão trabalhada por anos acabasse suprimida. Temiam que as imagens perdessem sua força e poder de comunicação e acabassem servindo apenas de ilustração. O centro desta questão está no fato desses cineastas acreditarem numa captura pura do real, sem interferências.

O cinejornal, porém, sempre esteve em busca de melhores condições técnicas que permitissem dotar de voz as personalidades que passaram a focalizar. Com o aparecimento da televisão essa preocupação só fez aumentar, já que não se tratava de se produzir alguns minutos de material, mas de várias edições jornalísticas por semana, sobre os mais diversos gêneros, da política ao esporte, passando pelas variedades e entrevistas. Assim, passou a ser fundamental a adaptação da aparelhagem cinematográfica tradicional (extremamente pesada) para uma que se adequasse a um novo modelo: o telejornalismo, que exigia câmeras mais leves e silenciosas, capazes de serem retiradas de seus suportes e operadas na mão.

Os avanços tecnológicos que se seguiram após a Segunda Guerra Mundial, culminaram, aproximadamente na década de 1960, em várias câmeras de 16mm e gravadores de áudio, que podiam ser facilmente carregados por uma única pessoa

(NICHOLS,2008). Assim, o discurso já podia ser sincronizado com as imagens sem o uso dos equipamentos enormes ou dos cabos que ligavam a câmera aos gravadores.

Todos os avanços tecnológicos estavam relacionados com o desenvolvimento de técnicas novas e métodos novos de filmar, que acabaram tendo reflexos no domínio do cinema documentário. O som direto tornou-se, em certos casos, uma condição essencial, guiando a própria filmagem, já que o som era parte indissociável do real a ser apreendido. A partir daí, diversas tendências formais e estéticas se desenvolveram com a apropriação da nova aparelhagem técnica, e a questão da interferência ou não do cineasta durante todo o processo de produção do filme se ampliou.

O filme *Crônica de um verão* (1960), de Jean Rouch e Edgar Morin, sintetiza essa apropriação. Esse filme pode ser considerado o princípio de uma nova configuração do documentário que ficou conhecido como *cinema-verdade*. Rouch e Morin denominaram de *cinéma vérité* esse estilo de filmar ao traduzir para o francês o título que Dziga Vertov deu a seus jornais cinematográficos que retratavam a sociedade soviética (*kinopravda*). Mario Ruspoli, um dos principais nomes do documentário e que passou a utilizar, nos anos sessenta, uma câmera leve e silenciosa associada a um gravador portátil na produção de seus filmes documentários, prefere utilizar o termo *cinema direto* ao *cinema verdade* por considerá-lo mais neutro, tendo em vista a diversidade de modelos que o termo recobre.

Já Fernão Ramos Pessoa (2008) utilizando-se de duas terminologias criadas por Nichols prefere associar o modo observacional ao cinema direto e o modo interativo ao cinema verdade. As diferentes designações em torno dos conceitos *cinema direto* e *cinema verdade* variam de país para país, de autor para autor e de teórico para teórico, embora como afirma Pessoa, exista uma tendência de se utilizar apenas um termo (cinema verdade) para designar as duas correntes, não sem discussões é claro. De qualquer forma, duas terminologias proposta pelo teórico Bill Nichols se encaixam perfeitamente na escola do cinema direto/verdade e são suficientes para se entender esse cinema: o modo observacional e o modo interativo de representação. Por isso, nesta monografia o termo cinema direto poderá ser substituído por modo observacional e cinema verdade por modo interativo.

O documentário do modo observacional se caracteriza por comunicar um acesso imediato ao mundo, sem intervenções, situando o espectador como um observador ideal. Para isso, o roteiro é suprimido e a direção minimizada; os métodos de direção devem transmitir a impressão de invisibilidade da equipe técnica, além de

renunciar a qualquer forma de controle sobre os eventos que se passam diante da câmera. Além disso, a montagem enfatiza a duração da observação e o comentário, a música em *off*, letreiros e encenações devem ser evitados. O cinema direto chegou a ficar conhecido como “mosca na parede” (*fly on the wall*), por desejar passar despercebido, enquanto o cinema verdade era a “mosca na sopa” (*fly on the soup*), por apresentar o próprio realizador expondo-se.

A produtora americana *Drew Associates* foi o principal núcleo de produção do documentário do modo observacional, principalmente nas pessoas de Robert Drew, repórter fotográfico, e Richard Leacock, cinegrafista. O curioso é que eles não consideravam seus filmes como documentários, mas simplesmente como cinereportagens ou jornalismo filmado.

O fato de Drew ser jornalista é um aspecto importante para se entender a necessidade da busca pela neutralidade diante dos registros dos fatos, mas enquanto nos Estados Unidos ocorria essa preocupação, na França profissionais do campo da sociologia e da etnologia, defrontados cotidianamente com as implicações da “observação participante”, consideravam que a privacidade é sempre violada, quando uma câmera é ligada, o que propunha uma série de considerações éticas que incluem o ato de observar, afinal a impressão de que o cineasta não está impondo um comportamento a alguém, por exemplo, não exclui uma discussão acerca da questão da intromissão não autorizada.

Assim, de maneira distinta do cinema direto norte-americano, Jean Rouch queria mostrar que a neutralidade da câmera e do gravador era uma falácia e que em vez de dissimulá-los poderia utilizá-los para a produção dos próprios eventos, de maneira a provocar situações reveladoras. É com esse intuito que *Crônica de um verão* é realizado. O curioso é que ao contrário do *modo observacional de representação*, que com o advento do som direto considerava que o real poderia, enfim, se expor à câmera por si mesmo (sem anacronismos entre imagem e som) para ser captado em sua plenitude, no filme de Rouch e Morin, a palavra assume papel central, sendo valorizada e estimulada: há monólogos, entrevistas dos diretores com os atores sociais, e destes entre si, discussões coletivas e ao final uma autocrítica dos próprios diretores.

Para eliminar a timidez e inibições que poderiam ser estimuladas pela presença dos técnicos e equipamentos, Morin propôs reunir a equipe e as pessoas a serem filmadas em um jantar e filmar só depois de criada uma

atmosfera amistosa. Organizam-se, então, vários almoços e jantares, e quando a filmagem tinha início, conta Morin, as pessoas na mesa, isoladas pela iluminação, mas cercadas por testemunhas que já conheciam, se sentiam à vontade. Nenhuma questão era preparada previamente. As conversas surgiam espontaneamente ou saíam de uma provocação mínima. (AVELLAR, 1997:155)

A própria maneira de filmar de Rouch também é bastante inovadora. A voz *off*, a câmera na mão, a montagem bastante significativa e influenciada pelas pausas de filmagem que era obrigado a fazer por razões técnicas² acabaram se tornando as bases do *modo interativo/participativo de representação*. Nesse modo de representação, porém, a característica mais marcante é a “intervenção ativa”, onde a participação do diretor é potencializada e não dissimulada.

Quando assistimos a documentários do modo interativo, espera-se testemunhar o mundo histórico da maneira pela qual ele é representado por alguém que nele se engajou ativamente, e não por alguém que observa discretamente ou “reconfigura poeticamente ou monta argumentativamente esse mundo” (NICHOLS, 2008). Por isso esse modo foi adotado pelas ciências sociais, afinal o trabalho de campo é talvez a tarefa mais importante de um antropólogo, e ir a campo é participar da vida de outras pessoas ou comunidades, habituar-se à forma de vida em determinado contexto, sem, no entanto, que ele “vire um nativo”; é um complexo jogo de engajamento e separação a que está sujeito o antropólogo.

Os documentaristas também vão a campo e vivem entre os outros para depois falarem de suas experiências ou representarem o que experimentaram, mas diferentemente dos métodos e práticas de pesquisa das ciências sociais, que permaneceram subordinados à predominante prática retórica de comover e persuadir o público, o documentário interativo fornece uma idéia do que é, para o cineasta, estar numa determinada situação e como aquela situação se altera com a sua presença.

Se Richard Leacock se preocupava em diminuir sua participação na filmagem visando melhor “comunicar a sensação de estar ali”, para Rouch e Morin, a preocupação era outra. Suas presenças eram a própria “força dinâmica do filme”: “não há um fosso

² Nos extras do DVD *Eu, um negro* (1958), Jean Rouch informa que durante a realização do filme era forçado a parar o registro a cada 25 segundos para trocar o chassi do filme, o que o obrigava a meditar sobre o que havia filmado antes.

entre um lado e o outro da câmera, mas circulação e trocas”. (MORIN *apud* DA-RIN, 1995:118). Não se tratava mais de evitar intervir para que a verdade dos eventos fosse preservada; tratava-se de fazer da intervenção a condição de possibilidade da revelação, pela palavra, do que estivesse latente ou oculto. Jean Rouch pretendia com *Crônica de um Verão* fazer com que cada um dos participantes desempenhasse sua própria vida diante da câmera, concebendo a própria vida social a partir de um conjunto de rituais estimulados por ele, quase como uma espécie de teatro cujos papéis são incorporados ao cotidiano das pessoas. Rouch e Morin chegam ao fim a um “sociodrama”.

O que é patente nos documentários do modo interativo é que filmar um fato é produzir uma realidade fílmica até então que não existia e só passa a existir a partir da transformação daquilo que foi registrado. Afinal, como afirma Jean Louis Comolli, “quer-se respeitar o documento, mas não se pode evitar fabricá-lo. Ele não preexiste à reportagem, mas é o seu produto” (COMOLLI, *apud* DA-RIN, 1995:121). Para Comolli, o documento é sempre o produto de manipulação, envolvendo a cada passo um leque de alternativas metodológicas e técnicas que, afinal, são opções estéticas.

O cinema de Rouch não se preocupa simplesmente com o mundo representado, mas com o próprio processo de representação. Mais do que isso, ele faz da problematização do meio o próprio motor do filme. A relação entre cineasta e tema é parte vital do ato de representação. Com esse modo de representação foi-se além das limitações impostas pelo *modo observacional* (no sentido do mero registro factual). A partir daí pode-se rememorar o passado dos personagens, especular o futuro e explorar a fantasia, sem falar que a autoridade da voz autoral (“a voz de Deus”) presente no *modo expositivo de representação* foi distribuída entre os participantes do filme.

Não é difícil perceber na obra de Rouch e Morin que cineastas como Flaherty e Vertov os influenciaram. Jean Rouch, inclusive, já disse: “eu sempre digo que tenho dois ancestrais totêmicos: Dziga Vertov, o teórico visionário e Robert Flaherty, o artesão poeta.” Do primeiro, percebe-se que toda sua ideologia anti-ilusionista foi apropriada, e do segundo que foi tomado emprestado o convívio anterior com o grupo filmado e a participação de não-atores representando a si mesmos. Mas sem dúvida, o principal traço distintivo de *Crônica de um Verão* é o princípio, que pode ser atribuído também a toda corrente do cinema verdade/direto de modo geral, de transformação da realidade a partir do filme, de construção de uma verdade fílmica, onde cada experiência cinematográfica passa a ser singular. Não só compreender a construção de uma verdade fílmica, como também problematizar a própria noção de verdade.

Agora percebo que se nós chegamos a algo foi em colocar o problema da verdade. Nós quisemos fugir da comédia, do espetáculo, para entrar em tomada direta com a vida. Mas a própria vida também é comédia, espetáculo. Melhor (ou pior): cada um só pode se exprimir através de uma máscara e a máscara, como na tragédia grega, dissimula ao mesmo tempo que revela, amplifica. Ao longo dos diálogos, cada um pode ser mais verdadeiro que na vida cotidiana e, ao mesmo tempo, mais falso. (ROUCH *apud* Da-Rin, 1995:119).

A imagem em movimento não é mais compreendida como reprodutora fidedigna do real. Com o cinema verdade, a ficção passa a ser um método complementar da documentação do real. Rouch compreende isso e chega a denominar seus filmes de “pura ficção”, onde os participantes interpretam o papel de si mesmos, provocando a realidade a revelar-se de uma maneira que o só o cinema é capaz de fazer.

A partir do final da década de 70 sobressaiu-se um outro modo de representação, que Nichols chama de *modo reflexivo*. Ocorre aqui outro grande passo para o cinema documentário, em vez de seguir o cineasta em seu relacionamento com outros atores sociais, o que se vê a partir de então é o relacionamento do cineasta com o espectador, ou seja, ele fala não só do mundo histórico como também dos problemas e questões da representação.

O essencial dessa proposta reflexiva era evidenciar a imagem como peça de discurso, desconstruindo o sistema de regras da decupagem clássica, decompondo a combinação de planos. O que se propunha era o discurso que exibia suas próprias condições de existência, deixando transparecer tanto o processo de produção quanto a própria instância produtora em que se baseava. Pode-se dizer que, em relação ao documentário, nas primeiras décadas do cinema, quando Dziga Vertov tentava construir uma sintaxe cinematográfica especificamente documentária, ele conseguiu imprimir às suas pesquisas já um caráter reflexivo, que a partir do final dos anos 70 passou a exercer forte influência nas críticas às convenções do documentário expositivo e do cinema direto.

O modo reflexivo é o modo de representação mais consciente de si mesmo e aquele que mais se questiona. O acesso realista ao mundo, a capacidade de proporcionar indícios convincentes, a possibilidade de prova incontestável, o vínculo indexador e solene entre imagem indexadora e o que ela representa (NICHOLS, 2008:166), todas essas idéias passam a ser suspeitas. O modo reflexivo assimila os recursos teóricos desenvolvidos ao longo da história do documentário e produz uma reflexão sobre eles, problematizando suas limitações. Nestes filmes, o cineasta, além de expor um argumento sobre um objeto, passa a fazer uma espécie de metacomentário sobre os mecanismos que formam este argumento. Nos filmes do modo reflexivo o aspecto principal, então, passa ser o próprio processo de representação e não o mundo representado.

O modo de representação reflexivo acaba por submeter questões de estilo, estratégia, expectativas e efeitos que caracterizavam o discurso do documentário a uma nova perspectiva. Dessa maneira, o modo reflexivo problematizou todas essas questões, explicitamente, no texto dos filmes. Segundo Nichols a reflexividade importou em uma renovação formal do gênero, ao mesmo tempo em que respondeu a uma demanda política. Já que o sentido calvinista de missão do griersonismo, ainda hoje presente em grande parte dos documentários realizados com base nas convenções expositivas, observacionais e interativa, baseou-se na premissa de que a mudança social decorreria de um trabalho de persuasão realizado por uma elite esclarecida.

4.1 Sobre documentário e ficção

Para o senso comum a diferença entre documentário e ficção é bastante clara. Geralmente, afirma-se que o documentário é aquele filme feito a partir de imagens reais e os filmes ficcionais os que utilizam encenações para contar histórias inventadas. Mas como se sabe, alguns documentários utilizam encenações com o objetivo de fazer com que quem assiste ao filme possa entender melhor determinado fato, mesmo que esse fato não tenha sido filmado. O documentário, então, já caminhava pelo mesmo caminho da ficção. Mas essa aproximação não significa que não se possa distinguir os dois gêneros.

Fernão Pessoa Ramos (2008) ao definir o documentário diz que ele é uma narrativa com imagens-câmera que estabelece asserções sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa como asserções sobre o mundo. Sua menção à narrativa chega a ser curiosa, na medida em que até pouco tempo, a qualificação de uma narrativa como documentária chegou a ser negada por uma parcela de nossos críticos. Mas ao mencionar como característica do documentário a presença de asserções sobre o mundo fica mais fácil compreendê-lo, pois a narrativa é a responsável por articular as asserções, que podem estar diluídas ou fragmentadas.

Para Ramos, a narrativa documentária, dentro do conjunto mais amplo de narrativas, possui essa característica particular, a estrutura de signos que a sustenta como fato de comunicação possui uma função claramente assertiva (no sentido de que estabelece afirmações ou postulados sobre o mundo ou sobre o eu que enuncia).

O documentário, então, se caracteriza como uma narrativa que faz afirmações sobre o mundo (Grierson ?), ou sobre si (Rouch ?), através de uma voz (ou vozes). Os filmes ficcionais também fazem asserções sobre o mundo, mas se propõem a entreter³ os espectadores com um universo ficcional e seus personagens.

Tudo neste cinema (ficcional) caminha em direção ao controle da realidade criada pelas imagens – tudo composto, cronometrado e previsto. Ao mesmo tempo, tudo aponta para a invisibilidade dos meios de produção desta realidade. Em todos os níveis, a palavra de ordem é “parecer verdadeiro; montar um sistema de representação que procura anular a sua presença como trabalho de representação. (XAVIER, 1985:31).

Esse cinema é resultado de uma insipiente indústria cinematográfica, uma indústria que assumiria, é claro, as características inerentes à sociedade capitalista. Sendo assim, o trabalho de produção cinematográfico passa, então, a ser atomizado e parcelado – os estúdios ganham departamentos especializados nas mais diversas áreas da produção, como planejamento, orçamento, roteiro, cenário, entre outros, sendo cada

³ Entreter é utilizado em seu sentido mais amplo, não exclusivamente de entretenimento. Nas palavras de Ramos: entreter-nos com um universo ficcional significa estabelecermos hipóteses, relações, previsões sobre os personagens, suas personalidades e as ações verossímeis que lhes cabem, e com eles estabelecer empatias emotivas (emoções). (RAMOS, 2008: 24)

um responsável por um momento da produção, mas não do produto final – o filme – que é de quem o financia.

Esse cinema industrial possui não só um esquema de produção próprio, mas também uma linguagem que lhe dá suporte. Essa linguagem, que Bernardet chama de transparente (1980:48), é caracterizada por tentar imprimir no espectador a ilusão que o que ele vê na tela está ocorrendo de fato, não é uma mera recriação cinematográfica. Tudo para fazer com que o espectador se sinta participando do filme. Filme, aliás, com o qual ele se identifica de alguma forma.

Mas, esse efeito ilusionista e de identificação só foi possível a partir do desenvolvimento de uma estrutura narrativa e uma série de técnicas de filmagens, como por exemplo, os movimentos e as posições da câmera, duração e seqüências dos planos, posterior sonorização, montagem e representação naturalista. Com esse efeito ilusionista o cinema adquiriu uma forte distinção com relação àqueles filmes do primeiro cinema ou mesmo do “teatro filmado” de Georges Mèliés, sem cortes no interior de uma mesma cena, e com a câmera fixa registrando o desenrolar de uma ação, comparável ao espectador que assiste da platéia a um espetáculo de teatro (outra característica herdada do teatro foi o enquadramento dos atores de corpo inteiro). Bernardet, discorrendo sobre essa nova estrutura, nos dá um bom exemplo:

Num dos primeiros filmes de Mèliés, vemos uma estrada, uma casa, um carro; o carro se desgoverna e atravessa a parede da casa. No quadro seguinte, vemos uma sala de jantar, uma família almoçando tranquilamente; de repente, o carro irrompe na sala, pela parede. É o mesmo acidente que já tínhamos visto de fora no quadro anterior algum tempo antes. Como se o filme tivesse recuado no tempo. Hoje, organizar-se-ia a narração, colocando o exterior: a estrada, a casa, o carro andando; o interior: família almoçando; voltar-se-ia ao exterior: o início do acidente, o carro acaba de entrar na parede; ao interior: fim do acidente, o carro acaba de entrar na sala. De forma a ter um acidente que ocorra num momento único, visto de fora e de dentro. (BERNARDET, 1980: 33,34)

Ocorre, dessa forma, um salto qualitativo: o cinema consegue deixar de relatar cenas que se sucedem no tempo e consegue dizer “enquanto isso...”, superando todo aquele cinema que só conseguia dizer “acontece isto” (primeiro quadro), e depois “acontece aquilo” (segundo quadro), e assim por diante (*Ibidem*,pág.33). Essa nova

linguagem pode parecer bem simples atualmente, mas no início do século foi um enorme avanço para a construção da chamada narrativa clássica no cinema.

Atribui-se a D. W. Griffith a sistematização da narrativa clássica com a filmagem de *Nascimento de uma nação* (1915), onde os procedimentos de produção do filme estão dispostos com o objetivo único de contar uma história, de narrar, estruturando-se em uma trama que se articula através de reviravoltas e reconhecimentos. A construção de personagens, o desenrolar do enredo, o uso da montagem paralela e de campos e contracampos, as idas e vindas no tempo e espaço motivados pela ação são elementos básicos da narrativa clássica.

Além disso, com a narrativa clássica o espectador se viu livre de um narrador e a sua voz em *off* ou a presença de letreiros para guiá-lo, a trama se responsabilizaria por enunciar a ação e a personalidade dos personagens. E para guiá-lo pela trama era necessário que o espectador, pelo menos enquanto durasse o filme, aceitasse como “verdade” tudo aquilo visto na tela, construindo-se, assim, um papel para o espectador: o de *voyeur*.

Dessa cumplicidade do espectador surgiu a necessidade de se romper com o eterno presente dos filmes do primeiro cinema e suas atrações que se desenvolviam em tempo real. Para contar uma história exigia-se que os acontecimentos se libertassem da aderência ao tempo para poder narrar com a possibilidade de expressar a simultaneidade de ações. A decupagem espaço-temporal da narrativa clássica ficcional articulou-se, então, em função de uma demanda espaço-temporal da trama, ao contrário da decupagem espacial e temporal documentária que se articulou na exposição do argumento ou das asserções sobre o mundo. Talvez por isso que aquilo que se vê na tela se indexa ao mundo real (fora da tela) em que está inserido o espectador mais do que nos filmes ficcionais. Porém, a leitura de um filme não depende, *a priori*, de uma aceitação por parte do espectador de aquilo que ele está vendo na tela seja uma verdade, é importante perceber que o que constitui a essência do cinema é a sua natureza simbólica.

. O que se percebe, deste modo, é que todo filme acaba sendo uma forma de discurso que fabrica seus próprios efeitos, impressões e pontos de vistas. Ramos comenta que ao se produzir documentários é indispensável saber o que está fazendo, pois a narrativa documentária (ou ficcional) já chega classificada ao espectador, seguindo a intenção do autor, afinal de contas, não costuma fazer parte do prazer do espectador ir ao cinema para tentar descobrir se uma narrativa é ficção ou documentário.

Enfim, o modo de percepção, o grau de conhecimento dos espectadores diante dos filmes que assistem, assim como o contexto histórico de uma determinada época, é fundamental para se compreender o sentido da existência de filmes considerados documentários ou ficções.

4.2 - A questão ética

Como já foi dito, os documentários fazem asserções sobre o mundo e o fato delas poderem ser falaciosas, ou tendenciosas, costuma provocar muitos debates. Diretores como Leni Riefenstahl ou Michael Moore, por exemplo, inserem-se dentro dessas discussões por manipularem as asserções que estabelecem sobre o mundo histórico, sem que isso retire de suas obras o caráter de serem documentários. Um documentário pode ou não mostrar a verdade (se é que ela existe) sobre um fato histórico.

O fato dos documentários poderem estabelecer asserções faz com que eles trabalhem diretamente com reconstituição e interpretação de fatos, aproximando a noção de verdade para a de interpretação. Pode-se gostar ou não de um documentário que manipula as asserções que estabelece sobre o mundo histórico, mas se a verdade possui um estatuto epistemológico nas ciências exatas, não se pode transferi-la para o campo dos estudos históricos e sociais. Como esclarece Ramos, pode-se constatar que a verdade possui um leque de validade que oscila, e que esse leque se relaciona ao conjunto de fatos que se agrupam para servir de base à interpretação. Assim, a ética do documentário não pode ser valorada a partir do conceito de verdade, considerado por Ramos frágil.

A ética compõe, então, o horizonte a partir do qual cineasta e espectador debatem e estabelecem sua interação, na experiência da imagem conforme constituída no corpo-a-corpo com o mundo. A *ética* é assim, um conjunto de valores, coerentes entre si, que fornece uma visão de mundo que sustenta e valoriza a intervenção do cineasta no mundo histórico.

Ao se distanciar a definição do documentário do campo monolítico da verdade, cria-se um espaço onde se pode discutir a distância da crença em relação à voz

que enuncia as asserções sobre o mundo, sem que se tenha necessariamente que questionar o estatuto do documentário. Na breve história do documentário houve a predominância de diversos contextos éticos e em cada período, varia bastante a o conjunto de valores que fundamenta a intervenção do sujeito que sustenta a câmera no mundo. Para além da validade das asserções sobre o mundo, que podem ser discutidas ou questionadas, é indispensável destacar a dimensão histórica que incide sobre a própria posição do sujeito que enuncia, flexionando a universalidade e atemporalidade das asserções (RAMOS, 2008:117).

A questão ética no documentário possui um estatuto diferente da questão ética na ficção, para Ramos, pois os aspectos éticos no documentário se relacionam com a forma com que a presença do sujeito (e sua equipe) sustenta a câmera na hora da tomada. Dessa forma, ele nos diz que a valoração ética do sujeito que enuncia pode em grande parte ser relacionada com a evolução estilística do documentário e estrutura em quatro grandes conjuntos éticos o posicionamento do sujeito e sua câmera durante a tomada e o modo pelo qual se relaciona com o mundo, a partir de sua existência para e pelo espectador.

A *ética educativa* se caracteriza pelo documentário clássico, com forte presença de voz *over* ou locução, ausência de entrevistas/depoimentos, encenação em cenários ou locação e a utilização de pessoas comuns como atores. A ética educativa não se ressentir por assumir uma missão de propaganda, sua principal função é educar a população da nova sociedade de massas que emergiu nos anos 1920. O conjunto de valores que sustenta esse tipo ético foi teorizado por John Grierson. No campo da ética educativa não se questiona se é ético, ou não, um sujeito enunciar seu saber; sendo válido o conteúdo do saber, o debate é encerrado, não há questionamentos das condições nas quais o saber é construído ou enunciado.

A *ética da imparcialidade/recuo* se articula a partir da defesa da presença em recuo do cineasta. Trata-se de um conjunto de valores que se constrói a partir da necessidade de trazer a realidade, sem interferências, para o julgamento do público. Os principais procedimentos estilísticos de enunciação dessa ética é a fala no mundo, o som ambiente. O estilo dominante dessa ética é a do cinema direto.

Na *ética interativa/reflexiva* o novo eixo da valoração ética se situa no destaque da construção do enunciar. Essa ética valoriza o documentário que se abre para a indeterminação do acontecer, mas flexiona o acontecer do mundo segundo sua crença e o compasso de sua ação. O conjunto de valores que determina a substância dessa ética

valoriza positivamente a intervenção ativa do cineasta, ao contrário da ética do recuo, não tem problemas morais com o fato de sua intervenção determinar os rumos do que vai acontecer.

Já a *ética modesta* reflete o fim das ilusões das grandes ideologias, conforme afirma o pós-modernismo. É o documentário que fala sobre si mesmo, para depois, eventualmente, alçar vôos mais altos, nos quais enuncia sobre sua condição no mundo, utiliza a primeira pessoa nos seus discursos mais pode abandonar seu uso. “A ética do sujeito modesto aceita os limites do corpo e da voz do ‘eu’, deixando para trás as ambições educativas, a busca da neutralidade ou as exigências da reflexividade” (RAMOS, 2008:119). É característica dos documentários *performáticos*⁴, na terminologia de Nichols.

Para além das categorizações éticas de Ramoa é importante atentar também para uma questão ética trazida pelos filmes de Rouch, que é a da subordinação do observado ao processo de representação do cineasta, sem que aquele tenha o poder de intervir nesse processo. O cinema documentário, de forma geral, se caracteriza pela presença do outro nos filmes e o cineasta acaba por ter um enorme poder sobre o observado. Embora Rouch tenha contribuído para se entender que o filme era produto direto de sua intervenção (e fez questão de deixar isso claro) não foi capaz de abarcar todas as questões inerentes a esse fato. É bem verdade que *Crônica de um Verão* é o resultado de um diálogo do cineasta com seus personagens, mas não se pode esquecer que a montagem final fica nas mãos do diretor. No fim das contas, o que há é uma relação de poder.

Segundo Nichols (2008), por isso recai sobre o cineasta que faz documentários uma parcela de responsabilidade diferente daqueles que pretendem retratar personagens inventados por eles mesmos, e essa questão ética acaba por adicionar ao documentário um nível de reflexão ética bem mais importante do que no cinema de ficção. Rouch ao fazer questão de se mostrar provocando os encontros entre os personagens e incitando-os a discutirem as imagens do próprio filme dá um grande passo para a reflexão ética do documentário. Ao contrário de *Nannok of the North*, de Flaherty, *Crônica de um Verão*, de Jean Rouch e Edgar Morin, revela aos espectadores todo o seu processo. Trata-se de um procedimento pouco comum nos documentários até então, mas que pode ser visto como uma postura ética que passou a fazer parte da história do documentário. Assim,

⁴ Performáticos por encenarem com o próprio corpo, as asserções que enuncia. (RAMOS, 2008:119)

não é de se estranhar que Eduardo Coutinho, expoente do documentário brasileiro, mostre em *Santo Forte* (1999) ele próprio pagando a seus personagens diante da câmera ou em *Jogo de Cena* (2007) o anúncio convocando anônimas para contarem suas histórias a ele.

Neste filme, aliás, Coutinho radicaliza as questões éticas referentes à representação do outro. *Jogo de Cena* é uma espécie de desdobramento de outro filme seu, *Edifício Master* (2002), em que o diretor capta histórias de moradores de um edifício na zona sul carioca. *Jogo de Cena* se constituiu, como *Edifício Master*, a partir de histórias de anônimos, porém contadas (interpretadas?) por atrizes. Coutinho aparece entrevistando atrizes que contam histórias de vida de outras mulheres como se fossem suas próprias histórias. Os vários tipos de representação oscilam entre o que o diretor quer que elas contem e o que as atrizes decoraram, passando por memórias que são resquícios de histórias de vida das próprias atrizes. O que se discute ao final é o próprio caráter da representação. Embora a *representação* do diretor seja a de maior poder, pois como já foi dito ele sempre tem a palavra final (seleciona os trechos, intercala as imagens e depoimentos etc.), outras *representações* acabam por adquirir aspectos de resistência, aparecendo em qualquer brecha que lhe é dada.

Outro filme recente que se preocupa com a questão ética referente à posição de poder do diretor é *Santiago* (2007), de João Moreira Salles. Este filme retrata o mordomo da família do diretor. As filmagens foram feitas muitos anos antes de seu lançamento em 2007, e são quase uma espécie de metáfora da relação do patrão com o empregado. Diz-se quase uma metáfora porque existe pelo menos uma relação de poder evidente: a do diretor com o retratado (que são ao mesmo tempo patrão e empregado). Será que, por isso, a relação de poder mais evidente é a de classes? Salles chega a reconhecer isso ao final do filme, ao dizer em *off* que sua relação com Santiago foi sempre a relação de patrão com empregado. Mas ao resolver, muitos anos depois, finalizar o filme e exibir os momentos que sua figura de diretor se sobrepuja sobre a figura de Santiago - interrompendo suas falas, por exemplo - Salles permite ao espectador conhecer um pouco da estrutura do documentário, talvez a principal característica dele, a reflexão ética. Afinal, como o diretor poderia retratar a realidade de alguém sem ser invasivo ou sensacionalista? Ou, sem se envolver? Salles, além de diretor, vira também personagem de seu filme.

Ao se colocar como personagem e exibir todo o processo do filme, o diretor faz uma autocrítica, como se acreditasse que se o filme fosse finalizado antes não teria a

coragem de exhibir suas intervenções. Durante o filme, aliás, o mordomo no meio de uma frase se refere a Salles como “maravilhoso Joãozinho” o que o diretor de pronto pede que ele repita a frase sem mencionar seu nome. Percebe-se, então, que a hierarquia do diretor deveria ser suprimida, mas no filme lançado em 2007 ela está presente.

Tanto o filme de Salles como os de Coutinho sinalizam um novo modo de se fazer documentário, não se preocupando em oferecer respostas sobre o mundo histórico, mas sim perguntas sobre seu próprio processo de produção, ajudando cada vez mais a compreender a riqueza desse gênero.

4 - Conclusão

Desde o início do cinema se tentou mostrar que a imagem que aparece na tela é a própria reprodução da realidade, o espelho do mundo, ignorando quem filma, quem dirige, monta ou pensa o filme. É bem verdade que esse pensamento se direciona mais ao início da produção cinematográfica do que hoje, mas ainda assim, é bastante forte a presença, pelo menos para o senso comum, de uma forma de pensamento que relaciona um estatuto de verdade ao cinema documentário.

Entretanto, ao percorrer uma breve história do desenvolvimento do cinema documentário foi possível reconhecer que ele se constituiu num domínio institucional marcado pela diversidade de práticas e retóricas, que podem ser tão conflitivas, quanto enriquecedoras. Teóricos, críticos, cineastas, etc., algumas vezes, partilham a mesma opinião em relação ao documentário, o que faz surgir movimentos de contestação, afirmação ou transformação da tradição que os une, mas que outras vezes também serve para os separar – é um caminho que não é linear, mas que está longe de ser aleatório. Qualquer alteração que o conceito de documentário sofra, sempre será para enriquecê-lo, ampliando seu entendimento e conseqüentemente o entendimento de uma questão inerente a ele e ao cinema de uma maneira geral, a questão da representação.

A história do cinema é em grande parte a luta constante para manter ocultos os aspectos artificiais do cinema e para sustentar a impressão de realidade. O cinema, como toda área cultural, é um campo de luta, e a história do cinema é também o esforço para denunciar esse ocultamento e fazer aparecer quem fala. (BERNARDET, 1980:18)

Ainda que a proposta desta monografia tenha sido entender como um gênero específico do cinema se relaciona de maneira distinta com a questão da realidade, é evidente que todas as discussões que a proposta instiga não foram exaustivamente debatidas, o que faz com que os estudos sobre o tema sejam aprofundados. Mas parece satisfatório entender que não existe um método ou técnica que possa garantir um acesso irrestrito ou privilegiado ao real. Afinal, num filme, qualquer referência ao mundo histórico deverá ser construído e contado com os meios que o cinema oferece e de

acordo com o que alguém considera importante representar. E isso não é uma exclusividade do gênero documentário.

Tanto um documentário quanto uma ficção não são o registro isento ou neutro de uma câmera, mas sim de um ponto de vista. Tanto o modo participativo/interativo de representação quanto o reflexivo tentaram, a seu modo, discutir e problematizar essa questão. As interseções entre o documentário e a ficção forneceram significativas contribuições para o entendimento de que o que se vê na tela é apenas uma das diversas versões da realidade.

Ao longo da história do pensamento humano, tanto a Filosofia, quanto a Teoria da Arte e a Teoria da Comunicação tentaram elucidar a questão de como delimitar a fronteira entre a ficção e a realidade. E foi exatamente a consciência de estratégias de camuflagem do limite entre representação e realidade que deu início e sentido à discussão do problema. A fotografia, por exemplo, ainda que fosse propagada como a captação mais fiel da realidade, não se confundia com ela, afinal ela é imagem estática. Do mesmo modo, o observador de um quadro, ainda que ele seja pintado com as mais precisas técnicas de “realismo”, não é “enganado”, pois sabe que se tratava de um quadro, mera representação.

Mas o cinema, pela a transposição acelerada de fotogramas, causa a ilusão de movimento, o que amplia a sensação de “realismo” da imagem reproduzida, mais ainda com o surgimento das cores (já que o preto-e-branco era uma forma de diferenciá-lo da visão “real” humana).

O cinema documentário se estabeleceu, portanto, como tendo uma posição privilegiada de captação e exposição da realidade, mas como se viu o acesso ao real não é assim tão simples. Espera-se, dessa forma, que se compreenda que o real pode sim ser representado pelo cinema documentário, mas sem esquecer que em cada plano, alguém escolheu um enquadramento específico, uma lente específica, e determinou que o foco se estabelecesse em um determinado ponto. Enfim, essa é a “verdade” do documentário, um tanto inconveniente para alguns, mas extremamente necessária. Talvez dessa maneira se possibilite ampliar as discussões acerca desse gênero híbrido e enriquecê-lo cada vez mais.

Referências Bibliográficas

AVELLAR, José Carlos. Objetivo subjetivo. In: **Cinemais**, Rio de Janeiro: Editorial Cinemais, p. 133-166, set./ out. 1997.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema?** São Paulo: Brasiliense, 1980.

CERQUEIRA, Renata Pinho. **Documentário: o caminho (in)definido na busca da verdade**. Orientador: Fernando Fragozo. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO, 2003. Monografia.

BENJAMIM, Walter. **A Obra de Arte na era de sua Reprodutibilidade Técnica**.

CHAIA, Miguel. Cinema: Político desde o Nascimento. **Revista Aurora**, n 5, 2009. Disponível em: http://www.pucsp.br/revistaaurora/edicoes_pdf/Aurora_5.pdf. Acesso em: 07 out. 2009.

COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema – espetáculo, narração, encenação**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

DA-RIN, Silvio Piropô. **Espelho Partido: tradição e Transformação do Documentário Cinematográfico**. Orientador: Rogério Luz. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO, 1995. Dissertação de Mestrado.

LINS, Consuelo. **O Documentário de Eduardo Coutinho, televisão, cinema e vídeo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. São Paulo: Papirus, 2005.

RAMOS, Pessoa Fernão. **Mas afinal...o que é mesmo documentário?** São Paulo: Ed. SENAC, 2008.

STAM, Robert. **O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

VERTOV, Dziga. **El cine ojo**. Madri: Editorial Fundamentos, 1973.

XAVIER, Ismail. (Org.) **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

